

漱石とエクリチュール

著者	李 哲権
雑誌名	日本研究 : 国際日本文化研究センター紀要
巻	27
ページ	111-141
発行年	2003-03-31
その他の言語のタイトル	Soseki and His Modes of Writing
URL	http://doi.org/10.15055/00000662

漱石とエクリチュール

李 哲 権

一 『草枕』の冒頭

智に働けば角が立つ。情に棹させば流される。意地を通せば窮屈だ。兎角に人の世は住みにくい。(一)

人口に膾炙した『草枕』の冒頭の一文である。漱石の読者ならだれでも覚えている名文である。が、読者によってはこの名文を覚えていても、これを導き出すためにその前にさりげなく置かれた次の短い文を覚えている人は案外少ないのではないか。

山路を登りながら、かう考へた。(二)

いつ、だれが、どこをという時間的・空間的説明を一切抜きにし

て、ぼつんと作品の最初に置かれたこの一文は、たしかに見ようによつてはある種の予告と前触れなしの唐突感と孤立無援の感じを読者に与えなくもない。実際この一文の存在感をもっと窮屈でもっと狭隘にしているのは、そのあとに延々と続く人生観と文芸観についての談義である。その展開は数ページにもわたっているので、「山路を登りながら、かう考へた」の一文がそれに比べると如何に卑小に見えるかは、それを読まないで、ただその空間的占有域を肉眼で確認するだけで十分である。その差はあまりにも大きい。それで、われわれはこの一文を巨人国にうっかり迷い込んできた一人の小人に喩えてみたいという異様な衝動に駆られてしまう。巨人国における小人、それはいつ、どこでも巨人の影に遮られて自分の存在を主張できず、時にはまったく無視されながらもひたすら自分の置かれている卑小な境遇に甘んじざるをえない、ちっぽけな憐れな存在か

もしれない。

われわれが『草枕』を一読してこの冒頭の部分から受ける印象は、初めのうちはおおかたこのようなものであらうと推測される。が、それから何回も繰り返し読んでいくうちに、われわれはこの短い一文が、巨人国にうっかり迷い込んできた外来の小人ではなく、その国を統括する主人同然の存在であることにはと気づくのである。この逆転劇を巧みに演じてみせるのは、ほかでもないこの短い一文自身である。もっと正確に言えば、「かう考へた」の後半の述語文である。この一文が統括する領野の範囲は広大で、その配下には以上の延々と続く人生観、文芸観がすっぽりと納まるだけでなく、それ以外のよろずの観なり論なりが群れをなして、さらに雪崩れこんできてまだまだ空気が目立つほどである。あたかも鷹が、絶対的な高みから下を見下ろしながら、光をも遮るような長くて広い翼をいっぱい広げて、狙いを定めた瞬間、獲物に向かって急降下するかのよう、この一文はその配下に置かれたすべてのものの上に覆い被さるようにして君臨する。

もちろんこの一文に対し、その存在の度合いを意識する読者もいれば、まったく意識しない読者もいよう。でも両者とも、山路を登る主人公とともにその想念の世界で繰り広げられる人生観、文芸観に共鳴して夢中になっても、その主人公が山路を登りながら、これほどまでに想念の世界にすっぽり浸っているのは、もしかしたら

足を滑らせて、谷間にでも転げ落ちるのではないかと心配するものは一人もいないはずである。このような危惧に対し、それはメロドラマの主人公の悲惨な境遇に同情の涙を流した、多情多感な観衆が、ある日かの女を助けるようにとテレビ局宛てに小切手を郵送してくると同じく、文学とはまったく縁のないもの杞憂の念のようなものだ、といって一笑に付してしまう人もいよう。しかし、この杞憂の念がまんざらの外れでないことを教えてくれるのは、ほかでもない作家漱石である。彼は主人公の想念の世界を借りて、自分の言いたいことを十分述べたと思われるところで、われわれの予想を裏切らない、山路にはありがちな次の出来事を挿入するのである。

余の考がこゝ迄漂流して来た時に、余の右足は突然坐りのわるい角石の端を踏み損くなつた。平衡を保つために、すはやと前に飛び出した左足が、仕損じの埋め合せをすると共に、余の腰は具合よく方三尺程な岩の上に卸りた。肩にかけた繪の具箱が腋の下から躍り出した丈で、幸ひと何の事もなかつた。(一)

山路だから、角石は至るところに転がっているはずで、そのため足はいつでもそれを踏み外す危険性をもっている。この危険性を無視したかのように延々と続く以上の想念の世界は、やはりこの危険性の喚起とそれによる実際の足の踏み損ない行為に触れることによ

って中断され、作品の本流としての時間は冒頭の「山路を登りながら、かう考へた」の一文が刻みだした現在時に連れもどされ、筋はこの時点でやっと現在時の流れに沿って展開をみせようとする。では、このような冒頭という始まりの現象が刻みだした時間への回帰はなにを意味するのか。それは結局は、「山路を登りながら、かう考へた」の一文で始まった『草枕』が、この部分にいたるまで、筋の上ではなんの展開も発展もみせず、ただ主人公の想念の世界の表面を堂々巡りしていたことを物語っている。スタートを切ったはずの本筋の時間は、事件にも出来事にも関わることなく、刻み始めたかと思う間もなく、ぴたりと止まってしまったのである。その針の動きを阻止したのは言うまでもなく、以上の膨大な空間を占める巨人的な存在である。そしてそのような阻止行為を許したのはその巨人をもその支配下におく「かう考へた」の一文である。

二 フローベルと文体的衝動

ジェラール・ジュネットはかつて「フローベルの沈黙」という題の文章のなかで、フローベルにも漱石のこの「かう考へた」に似た機能と働きを有する挿入句があることを指摘している。それは『ボヴァリー夫人』のなかのあの有名な一節、「疾駆する四頭の馬にひかれて彼女は、一週間も前から新しい国へ、そこから二人が戻ってくることははやらないであろう新しい国へと、運ばれていた。腕を

絡ませ、口もきかずに、彼らはひたすら道をゆくのであった」のなかに埋め込まれた「口もきかずに」という沈黙を意味する言葉である。

ここに引用したのは、ロドルフの愛人となった主人公エンマが、彼といっしょにヨンビルに永遠のさようならを告げて、新しい国へ向かう途中のロマンティックな旅と恋を夢想する場面である。フローベルはこの「口もきかずに」という一語に触れるだけで、以上の引用につづく次の精彩としか言いようのない描写を導きだす。

しばしば山の頂から突然どこかの都市が姿を現わしたりしたが、そういう都市には 円屋根や、橋や船や、レモンの木の森や白大理石の大聖堂があり、それらの大聖堂の尖った鐘楼にはコウノトリの巣がかかっていた。敷石が大きいために馬は並み足になり、地面においてある花束を、赤い胴着姿の女たちが差し出すのであった。鐘の鳴る音、驢馬のいなく声が、ギター のささやきや噴水の音と一緒に聞こえてきて、噴水から飛散する水は、その下で微笑んでいる彫像の足下にピラミッド型に山積みされた果物を冷やしていた。それから、ある日の夕暮れ時に、二人はある漁村に到着するのだが、そこでは褐色の網が断崖や小屋に沿って風に干されていた。彼らが旅をやめて住みついたのはそこだ。彼らは、平らな屋根をもち、一本の木が影を

さしかける低い家に、湾の奥の、海辺の家に住むだろう。ゴンドラで舟遊びをしたり、ハンモックに体を揺すったりすることだろう。

ジュネットはこの夢が覚醒時の夢想であるにもかかわらず、「作中人物が、夢想の曖昧さの中で、これらの細部をこれほどにも鮮明に知覚しうるといふのは、明らかに普通の真実らしさを超えている」と指摘した上で、これに対する従来のさまざまな見解——そこに女性特有の幻視の強さを見ようとする企ての一切に異議を唱えている。ジュネットはフローベルの作品に見られる、写実文学の衣装を纏いながら、その実は完全に主観的種類に属するものでもなければまた完全に客観的種類にも属さない、この異様なものを「仮定的客観性」と名づけ、これを産出する源泉を、バシュラールが「人は見る前に夢想する。あらゆる風景は、意識的な景観である以前に夢幻的な体験である。人が美的情熱をこめて眺めるのは、まず夢の中で見た風景だけなのだ」と示唆したように、フローベルの青春時代の強烈な経験の中に求めている。フローベルにとって、夢幻的視像が現実の景観に先行するのは、青春時代に長い間、夢見ていた土地への回帰にすぎない。この回帰は何度も繰り返されるうちにフローベルの心の中ではいつの間にか一種の習慣と変わり、そこから現実の中の景観を目の前にした時でも、また夢想の中の景観を対象に

した場合でも、決まって恍惚とした内的観照を引き起こす。そしてこの恍惚とした内的観照がフローベルをして、これらの景観すべてに精細な筆致による描写を施さずにはいられない衝動へと駆り立てるのである。

ジュネットはフローベルにおけるこの文体的衝動が実際の作品に対して如何なる影響を及ぼしているかについて次のように記している。

たしかに彼の作品にも、『ボヴァリー夫人』第二部冒頭のヨンビルのそのように、一種の説明的枠組を筋と感情に与える必要があるということからその存在が正当化される描写的場面を、いくつか見出すことができる。(中略)だがそれよりも多いのは、描写がそれ自体で展開して筋を犠牲にしているということだ。描写はいわば筋を明らかにするというよりもこれを中断し、遠ざけようとしているのである。

物語が沈黙し、サルトルのいわゆる事物の石化する偉大な視線を浴びて凝固するかに見えるこれらの瞬間の目印の一つといえ、それはまさに会話の停止であり、あらゆる人間の言葉の中断にはかならない。

一言でいえば、小説の筋の展開は、恍惚とした内的観照に裏付けされたフローベルの文体的衝動によって、「口もきかずに」に象徴されるマッタをかけられ、作中人物たちは世界や自分たちの夢に耳を澄ますために話すのを止め、小説の言葉はこの対話と筋の中断によって宙吊りにされ、しばらくの間、小説全体はいわば声なき間いの中に吸収されてしまうという「二重の沈黙」を招来するようになる。

三 漱石と文体的衝動

ジュネットの以上のような研究を踏まえた上で、ふたたび漱石の『草枕』に筆先を戻すことにしよう。すると、われわれは「山路を登りながら、かう考へた」の一文に導かれて展開する冒頭の部分にも、以上のフローベルの文体的衝動に似た漱石の文体的衝動とも言えるような何かが潜んでいることに気づく。すでに指摘したように、『草枕』における筋の展開は、「余の考がこゝ迄漂流して来た時に、余の右足は突然坐りのわるい角石の端を踏み損くった」という機能性を帯びた挿入句にさしかかるまで、まったく動きをみせていない。それだけではない。筋の中断は、この「踏み損くった」行為のあとにも、「立ち上がる時に向ふを見ると、路から左の方にバケツを伏せた様な筆が聳えて居る」という一文を挿んで、今度は画工なる「余」の美意識の明らかな参与によってもたらされる自然の風景

景描写によって継続を命じられ、次の「忽ち足の下で雲雀の聲がし出した。谷を見下したが、どこで鳴いてるか影も形も見えぬ。只聲だけが明らかに聞える」の筋への回帰を意味する一文の訪れを待つて、やっとその中断には終止符が打たれるかに見える。しかし、われわれ読者の期待は今度もみごとに裏切られてしまい、雲雀の鳴き声で始まる風景描写は何時の間にか、しばらく忘れられていた冒頭の人生観、文芸観をふたたび引っ張りだしてきて、二重奏を奏でるようになる。その結果、この二重奏は『草枕』のなかに時間的にも空間的にももつとも長くて、もつとも占有域の広い美学談義を繰り広げることになる。その間、筋の中断はさらに継続を余儀なくされ、長びく無視と沈黙の中でひたすら耐えなければならなくなる。

このように度重なる筋の中断とそれに替わる饒舌な漱石の言説を前にして、われわれはその尊敬の念に、それが陰影を落とすかもしれないという戸惑いを覚えずにはいられない。そしてこの戸惑いはそのままわれわれを、漱石という作家に投げかける二つの疑問——小説の方法論に対して、まったく無関心であったか、それともまったく鈍感であったか、へと向かわせる。と同時に、われわれは次のように自分に言い聞かせたくなる。——大学で英国文学を講じ、文学論まで書いてしまった漱石があんなに方法論に鈍感なはずがない。われわれはあくまでも漱石の愛読者らしく、彼への絶対的信頼をもって、最初の疑問を否定しようと必死になる。そしてその否定の証

拠を採すために、その日記や書簡や談話類のすべてにすばやく目を通してみることにする。すると、そこには果してそれを裏付けるものが予測していたといわんばかりに刻印されている。

『草枕』は、この世間普通にいふ小説とは全く反対の意味で書いたのである。唯だ一種の感じ——美しい感じが読者の頭に残りさへすればよい。……さればこそ、プロットも無ければ事件の発展もない。……若し、この俳句的小説——名前は変であるが——が成立つとすれば、文学界に新しい境域を拓く訳である。この種の小説は未だ西洋にもないやうだ。日本には無論ない。

この自負に満ちた談話から、われわれは漱石が意識的な方法と目的をもって『草枕』の執筆に取りかかったことをうかがい知ることができる。「プロットもなければ事件の発展もない」「ただ一種の感じ——美しい感じが読者の頭に残りさえすればよい」、そのような作品を漱石は念頭においていたのである。

したがって、「山路を登りながら、余はかう考へた」の一文は、まさに漱石のこの自負と期待を一身に背負って立つものである。だから、この一文によって、筋がまったく展開を見せなくても、あるいは継続性に欠けて途切れ途切れになっても、漱石にとって、

それは前人未踏とまでは言わなくても、ある種の方法論に裏付けされた、意識的な筋の犠牲であり、「美しい感じ」を産み出すための陣痛であり、試行錯誤である、ということになる。

われわれ読者が漱石の談話から引き出す結論は、おおむね以上のようなものである。そこで、漱石に対するわれわれ読者の信頼の度合いは増す一方で、最終的には揺るぎのない、強固で絶対的なものとなる。漱石は鈍感な作家ではない、かれはむしろ有効な方法論をもった作家であり、追隨を許さない作家である。このようなわれわれのつぶやきは、その偉大さを再発見すると同時に、その神話化に拍車をかける。

しかし、漱石の文学に対するわれわれのこのような接し方に問題はないのか、また作品に対する敬意を、作家に対する敬意と取り違えて、作家を神格化し、無意識のうちに宗教的な信仰心にも近い狂信に陥って、作品を眺める時間よりも、作家を拝む時間の方がもっと長くなってしまっているのではないか。汗牛充棟と言ってもけっして過言ではない、漱石の研究を前にして、もう一方のわれわれはこのような率直な疑問と浅薄な感想を吐露せざるをえなくなる。

たしかに、フローベルにおける筋の犠牲は、現実の中の景観を目の前にした時でも、また夢想の中の景観を対象にした場合でも、恍惚とした内的観照が与えてくれる精細な筆致と均一なタッチで、それらに描写と装飾を施さずにはいられない衝動によって生ずる無意

識的な慣習のようなものである。それに対して漱石のそれは、作品の中心に筋の犠牲の代わりに美的感覚という偶像を据えた、いわゆる計算づくしの意識的なエクリチュールによるものである。その偶像是表面的には、画工と自称する主人公の人一倍なる美意識によって祭られているように見えるが、その実は作家漱石自身しばしば口にしたことのある、かれ独特の文芸理念——「低徊趣味」によって祭られている。これが『草枕』の文体的特徴に対する通説である。しかも、ほとんど再考を要しない、もっとも行き渡った、紋切型の通説である。

文章に低徊趣味と云ふ一種の趣味がある。是は便宜の爲め余の製造した言語であるから他人には解り様がなからうが先づ一口に云ふと一事に即し一物に倒して、独特もしくは連想の興味を起して、左から眺めたり右から眺めたりして容易に去り難いと云ふ風な趣味を指すのである。だから低徊趣味と云はないでも依々趣味、恋々趣味と云つてもよい。所が此の趣味は名前のあらず如く出来る丈長く一所に佇立する趣味であるから一方から云へば容易に進行せぬ趣味である。換言すれば余裕がある人でなければできない趣味である。

この引用には、書く行為に対する漱石みずからの自己言及がなさ

れている。それがあまりにも意識的なので、ほとんど種明かしに近いものになっている。今日までの漱石研究はこの自己言及をいわゆる「余裕派の文学」といって、単なる趣味の問題として取り扱ってきた。そのために『草枕』論の多くは、そのテクスト空間の至るところにちりばめられた漢詩と俳句を、そのような「余裕派の文学」が志向する対応物と見なししてきた。そして漱石はこのような東洋的詩文の世界に遊ぶことで、みずからの文芸理念なる「低徊趣味」を満喫していたと見ている。いうまでもなく、このような指摘は趣味人による趣味人なる漱石という同類の発見であり、ナルシスト的な自己投影である。

しかし、漱石が言う「趣味」は、決してそうした高貴な趣味人の知性が思い描く「趣味」ではない。それは漱石という書く行為を主とする者の態度であり、姿勢である。したがって、以上の「依々趣味」「恋々趣味」「佇立する趣味」が、ある作家と婚姻関係を取り結んだ場合、そこにいわゆる漱石の文体が生まれてくる素地ができあがるのは必然的である。『草枕』はそのような趣味が端的に表れたものである。

たしかに漱石の自己言及にあたる以上の談話は、『草枕』に顕著に現れている筋の中断も、実は親愛なる読者に手向けるべく、意識的に追求した崇高な美的感覚のために支払われた犠牲であり、生け贄であることを示唆しているかに見える。しかし、作家のこの行為

がいくら意識的なものであっても、『草枕』における筋の中断、プロットの欠乏を正当化することにはならない。また、『草枕』に存するといわれる美的感覚にまったく興味を示さない読者が、頻繁に起こる筋の中断とプロットの欠乏によって生ずる退屈さに耐え切れず、ついにそれを投げ出してしまふのを阻止するための役割も働きも果さなければ、そのための術でも武器でもない。次の指摘はそれを端的に言い表している。

想が粘着性である。兎角処々へ粘着して進むので、道草をよく食う馬に乗ったような不快が起る。茶屋へ休む、婆さんが出る、すると婆さんの顔の描写がなかなか長い。娘が羊羹を出す、すると羊羹の観察が大に親切だ。髪結床へ行く、その鏡のどこぼこなことと親方の剃様の乱暴なことを写すに一頁半程も費やして居る。……

又、全篇が小説というよりは寧ろ隨筆に近くなつて居る観もある。これは自己の意見を客観的に述べずに、其儘自己の意見として述べ、しかも筆路が横へ走り込むのも構わず、あまりに詳述に述べてあり、而して一事から一事に移るのが非常に突然である。道草を食いかけると一時間も食っている馬が、俄かに飛ぶが如くに走り、又休んで一時間も道草を食い、折々横道に遊び入る、というような書き振りである。

四 見ることの優位

主人公なる「余」が茶屋にたどり着くまでの間、小説の筋の運びを表わす描写は以上の断片的としか言いようのないものである。これに比べて、物語の本筋からの明らかな逸脱としか思えない「余」の想念や感情の世界と「余」の視座から見た自然界の景物の描写は延々と数ページにもわたって続いている。このような展開を許すものは既述したように「かう考へた」「向ふを見ると」「雲雀の聲がし出した」のような一連の前置きである。「考へる」「見る」「聞く」はいうまでもなくすっかり手垢にまみれた言葉である。一見なんの特徴も変哲もない言葉のように見えるが、われわれ人間の基本的な思惟や感覚はこれらの言葉が含有する意味のレベルでの活動を抜きにしては考えられない。したがって、これらの言葉がある志向性をもった意識のもとに呼び集められる場合、かれらが果すであろう役割は大きいはずである。

漱石が、『草枕』という器を借りてそこに盛ろうとした美的感覚の創造には、これらの言葉の無視できない協力と献身が必要だったことはいうまでもない。美的感覚の創造の使命を帯びた漱石的言説は、これらの言葉が発する行動の合図を確認するや否や、待ちわびていたかのようにどつと堰を切って、一斉に流れ出してくる。この強力な激流を前にして、もともと弱々しい生命力しか維持しえない、

貧血がちな作品の筋は、怯えて蒼白になった表情を見せる間もなく、あつという間に押し流されて跡形もなくなってしまふ。すると、もう憚るものは何もないといわんばかりに、漱石的言説は、その前に聴衆がいよいよといまいとまったく気にする気配もなく、ただ自分の饒舌な雄弁術を弄して、自己陶醉の境地に深々と浸っていくのみである。もうかれらのそのような自由奔放で傍若無人な振る舞いを止められるものはない。行動の命令を出した「考へる」「見る」「聞く」のような、明らかに主体性と機能性を付与された存在以外には、いうまでもなく、『草枕』のなかでもっとも頻繁に用いられる、

このような機能を帯びた言葉は、「考へる」ではなく、「見る」であり「聞く」である。聞く声は、雲雀の鳴き声であつたり、聞く音は、雨の音、水の音、靴の音、椿の水に落ちる音であつたりする。では見るものとはいえば、それは自然の景物に注がれるものと美の対象である那美に注がれるものとに分かれる。この二つの要素が相まって『草枕』の最大の美を形成していることは、誰の目にも明らかである。これは『草枕』の主人公なる「余」が、音楽家でもなければ文学者でもない、画工であることと密接な関係がある。

『草枕』における自然の景物の描写の圧巻は、何といつても「余」が目映る鏡が池の菫の花の姿であり、椿の花の容姿である。これらの花々の容姿を丹念に描いてみせずにはいられない漱石の文体的衝動は、如何にも桃源境的トポスに託した文明批判を繰り広げるか

のように見せかけながら、次の弁明めいた前置きをさりげなく挿入しておく。

日本の菫は眠つて居る感じである。「天来の奇想の様に」、と形容した西人の句は到底あてはまるまい。かう思ふ途端に余の足はとまつた。足がとまれば、厭になる迄そこに居る。居られるのは、幸福な人である。東京でそんな事をすれば、すぐ電車に引き殺される。電車が殺さなければ巡査が追ひ立てる。都会は太平の民を乞食と間違へて、掏摸の親分たる探偵に高い月俸を拂ふ所である。(十)〔傍線引用者による、以下同〕

「足がとまれば、居られる」というこの一文は、前後の構文的結びつきから考えても、また因果関係から考えても実にあやふやなものである。早い話し、足が止まつたからそこに居られるのではなく、居たいから足が自然に止まるのである。そして居たいという欲望があるからこそ、そこに居られるのは幸福につながるのである。その幸福とは、いうまでもなく居られることによって、初めて可能になる、見たいという強い欲望が満たされたときに訪れる喜びであり、充足感である。したがって、これにつづく文明批評は単なる蛇足ではなく、「敵は本能寺にあり」とささやきながらこっそり忍び込んできたカモフラージュである。このカモフラージュのさりげない挿

入によってわれわれの視線は曇らされる。つまり、「足がとまれば、居られる」という一文が内包する真意の究明に向けられ、われわれ読者の視線は逸らされるのである。

にもかかわらず、このカモフラージュの出来栄はつたなすぎる。カモフラージュに奥行がなく、浅すぎて見え見えだというのではない。むしろ、葦のような花を東京のような大都会で立ち止まって見ていると、「電車に引き殺される」かあるいは「巡査に追ひ立て」られるという、二つの行為の必然性を欠いた結びつきにこそそのつたなさは露呈している。つまり、両者はその結びつきの可能性において、ほとんど論理的蓋然性をもたないにもかかわらず、むりやりに関係をもたせられてしまったところに無理が生じている。美的感覚を創造しなければならなかった漱石にとって、たしかに「見る」ことはもともと大切なことであつただろうが、しかしただ「見る、見る」という前置きだけで描写を展開していつては単調すぎると思われたに違いない。それだけでなく、せっかく創造しえた美的感覚との間に不調和をきたす恐れもあつただろう。そのような単調さとは不調和を避けるためにも、漱石は無理をしてどこかで以上のような、見たいという欲望を覆い隠してくれるカモフラージュをさりげなく導入しなければならなかったと推測される。

『草枕』において、見ることによって展開する自然の景物描写は、もう一つの流れをなす那美の描写と並行関係を保ちながら、必要に

応じて、時には前景化されたり、時には背景化されたりする。このような両者の関係は、鏡が池と椿の花、オフィーリアと那美という意識的な組み合わせにもっともよく表れている。鏡が池の椿の花についての見事な描写が、ただ自然の景物の描写で終わるのではなく、「際限なく落ちる」椿の花と池の水面が形成する垂直の関係が、水上の死を喚起させ、そこにオフィーリアのような水死美人を運んでくる。すると今度はもっと具体的な欲望が、記憶と現実を入れ替える形で台頭してくる。つまり、画のオフィーリアを生きた那美に、画の川を現実の池にそれぞれ置き換えることによって、椿の花の落下をどことした日本のオフィーリア像を完成しようとする、露わな欲望が顔を覗かせるようになる。したがって『草枕』の構成は、自然の景物への言及も最終的には那美という存在の中に収斂されていくように仕組まれていると言えよう。

那美を見、那美を描き、那美を画にすること、それは画工なる「余」が那古井の温泉宿に訪れた目的であり、『草枕』のモチーフのひとつである。漱石が文学や音楽よりも絵画の方が優れていると思つた背景には、雪舟のムービングのない馬の画に静の共感を覚える趣味の問題とも関わりあう要因もあるが、それよりもっと重要なのは、そういう画にはかならず女の美の影がつきまといっているというテクニカルな特性である。それを漱石は「画の女」と呼び、『草枕』では那美に、「一夜」では「涼しい眼の女」に、『三四郎』では「池

の女」美禰子に、というふうにそれぞれの作品の女の主人公にその資格を付与している。しかも、これらの「画の女」は、いずれも大きな眼の持ち主である。こうした大きな眼をもった「画の女」は、漱石が理想とする女性像だったかもしれないが、それよりもここでわれわれが見逃してはならないのは、漱石という作家存在がその女主人公を描くときに、なぜかならずと言っていいほどその眼の描写に執着するのかという解けない謎である。周知のように漱石は、その作品世界においてこの眼以外にも、女主人公たちの髪や首にしばしば触れている。その触れ方は、ほとんど眼にひけをとらないほどの頻度と執着をみせている。このようなある特定の言葉に執着をみせる漱石の作家的慣習には、フェティシズムにつながる要素が多分に潜んでいるものと思われる。

フェティシズムは事実上の願望充足を一つの象徴によって代行するのであるから、サンボリストたちの芸術文学においてもすでに大きな役割を演じている。この象徴は欲求の対象と結ばれている。それは全体のなかの一細部として物質化されたものだが、この細部の中には全体が圧縮されていると同時に、代表的な形で含有されている。右のような物神が、すなわち毛髪であり、眼であり、恋する女の口であって、そういうものがいわば絶対化されて象徴記号となる⁽¹⁰⁾。

でも、漱石の女主人公たちの眼は、ある願望やある欲求に充足を与える対象である前に、それはその全存在の性格を代表する象徴である。すなわち、彼女たちが「水の女」であることの象徴なのである。「涼しい眼」という表現の中には、すでに水との親近性を暗に示す「涼しい」という言葉が存している。したがって、漱石が自分の女主人公たちの顔にはめ込んだ眼は、単なる見る機能をもったものではなく、水を湛えた、ものを映しだす機能をもった水鏡のようなものである。一般的に漱石の作品は、女を描いたものとして受け止められているが、しかしそれは同時に男を描いたものでもある。男たちはこの「水の女」たちに接する時、初めて自分という存在をその眼の中にのぞきこみ、確認することができるのである。しかし、これに対して男主人公たちの眼は水の属性を帯びた自然の眼ではなく、人工的眼状斑を装着されたものである。そのためにそこに映る女たちの姿も、時と場合によってはおのずと歪められたものにならない。

五 暗闇を意識せぬ目

『草枕』ではそれを、まず那美の狂女的性格に仮託することによって、彼女に派手な行動をとらせ、次にそれをさらに画工なる「余」の美意識のフィルターを通して映るがままのイメージではな

く、修正と加工を加えたイメージとして完成する。この背景には、見るものと見られるものの構図が埋め込まれている。「見ようとする意志」と「見られようとする意志」が出会う場を、『草枕』はそれぞれ「余が寤寐」の夢の世界と水が横溢し、湯煙が立ちこめる風呂場に設けている。

……いつしか、うとうとと眠くなる。(中略)

余が寤寐の境にかく逍遙して居ると、入口の唐紙がすうと開いた。あいた所へまぼろしの如く女の影がふうと現はれた。

余は驚きもせぬ。恐れもせぬ。只心地よく眺めて居る。眺めると云ふては些と言葉が強過ぎる。余が閉ちて居る瞼の裏に幻影の女が、斷りもなく滑り込んで来たのである。まぼろしはそりそりとして部屋の中に這入る。仙女の波をわたるが如く、疊の上には人らしい音も立たぬ。閉づる眼のなかから見る世の中だから確とは解らぬが、色の白い、髪濃い、襟足の長い女である。近頃はやる、ぼかした寫眞を燈影にすかす様な気がする。

まぼろしは戸棚の前でとまる。戸棚があく。白い腕が袖をすべつて暗闇のなかにほのめいた。戸棚が又しまる。疊の波がおのづから幻影を渡し返す。入口の唐紙がひとりでに閉たる。余が眠りは次第に濃やかになる。人に死して、まだ牛にも馬にも生れ変らない途中はこんなであらう。

いつ迄人と馬の相中に寐てゐたかわれは知らぬ。耳元にきつと女の笑ひ聲がしたと思つたら眼がさめた。(三)

これが「余」が初めて那美に出会う場面である。それを『草枕』は昼ではなくて夜に、しかも夜の約束する眠りの中に配置する。すると、那美もおのづと肉体をもった現実の那美ではなく、幻影のような那美とならざるをえない。このように昼を避け、生身の那美を避ける行為になにか意識的なものを読み取ろうとすれば、それは画工の見ようとする意志をおいてほかにはないのである。その意志の働いている形跡を、われわれは以上の描写だけでなく、この描写に辿りつくまでの間に、目立たない「小さな石ころ」のように、画工によってさり気なくちりばめられた、さまざまな描写や言及の中に見ることが出来る。その形跡の最初を飾るのは「昨夕は妙な気持ちがした」の切り出しである。その妙な気持ちとは、東西南北の方角感覚を消失させる廻廊のような廊下、記憶の中の面目を留めていない「まるで見當が違ふ」宿屋の屋敷、「口は滅多にきかぬ」が、「田舎じみても」なく、「赤い帯を色氣なく結んで」いる給仕の少女、そしてその手にもっている古風な紙燭、「同じ帯の同じ紙燭で、同じ廊下とも階段ともつかぬ所を、何度も降りて」やっと辿り着く湯壺、といったようなものが醸し出す異様な雰囲気である。このような雰囲気は、「口は滅多にきかぬ」小女が思い出したかのように

「近頃は客がないので、ほかの座敷は掃除がしてない」という一言で度を増し、その小女の足音が「曲りくねった廊下を、次第に下の方へ遠かつた時に」は、画工に自分の人生でただ一度しか経験したことのない昔のことを思い出させる。それは、上総から銚子まで浜伝いに歩いた晩、「棟の高い大きな家に女がたつた二人」しかない荒れ果てた宿屋に泊まった時のことである。その晩、「余」は「一叢の修竹が、そよりと夕風を受けて、余の肩から頭を撫でたので」冷やりとし、その竹が「一晩中、「余」の「枕元で婆娑ついて」いたので、夜が明けるまで一睡もできなくなる。その夜と同様の経験を「余」は今まさにこの那古井の宿でしようとするのである。

したがって、今夜、「余」がみているまぼろしの女の登場する夢は、以上のような異様な雰囲気と思ひ出をその背景にもった、その延長線上のものである。つまり、そこには「一叢の修竹が、そよりと夕風を受けて、余の肩から頭を撫でた」時の冷やりとした驚きに似たものと、その竹が「一晩中、「余」の「枕元で婆娑ついて」一睡もさせてくれない恐怖感に近いものが滲み出ているはずである。その方がむしろ自然であるはずだ。

が、しかし見ての通り、実際はそうではない。「余は驚きもせぬ。恐れもせぬ。只心地よく眺めて居る」。これはまさに「見ようとする意志」のむき出し状態の意志の表れであり、宣言である。ここで眺めているものはこの文面の「余」ではない。「余」はすでに寝て

いて、「余」から遊離して存在することのできる、「見ようとする意志」そのものである。「見ようとする意志」にとって、驚きや恐れのような感情上の揺れは禁物である。それはただ「見ようとする意志」の鎮座している土台に揺れをきたしてそれを崩し、見るイメージに歪みとひび割れを生じさせる程度に留まるものではない。それは見る行為を完全に不可能なものにしかねないものである。だから、「余は驚きもせぬ。恐れもせぬ。只心地よく眺めて居る」という一文は、「見ようとする意志」が自分の周到な描写計画を実現するために、最初に唱えなければならない呪文のようなものである。「余」が「閉ぢて居る臉の裏」から、「色の白い、髪の濃い、襟足の長い女」の「一挙一動も見逃さずに、つまびらかに眺めることを保証し許可するのは、「見ようとする意志」であり、それを可能にするこの呪文である。

以上が「見ようとする意志」によって、「余が寤寐の境」に形づくられる那美のイメージだとすれば、では覚醒時の「余」の「見ようとする意志」にうつる那美のイメージは如何なるものだったのだろうか。それを風呂場に立つ那美の姿に求めてみることにしよう。

……突然風呂場の戸がさりと開いた。

誰か来たかと、身を浮かした儘、視線丈を入口に注ぐ。(中略)

やがて階段の上に何物かあらはれた。廣い風呂場を照らすものは、只一つの小さき釣り洋燈のみであるから、此隔りでは澄切った空氣を控へてさへ、確と物色はむづかしい。況して立ち上がる湯氣の、濃かなる雨を抑へられて、逃場を失ひたる今宵の風呂に、立つを誰とは固より定めにくい。一段を下り、二段を踏んで、またともに、照らす燈影を浴びたる時でなくては、男とも女とも聲は掛けられぬ。(中略)

室を埋むる湯烟は、埋めつくしたる後から、絶えず湧き上がる。春の夜の燈を半透明に崩し擴げて、部屋一面の虹霓の世界が濃かに揺れるなかに、朦朧と、黒きかとも思はるゝ程の髪を量して、真白な姿が雲の底から次第に浮き上がつて来る。その輪廓を見よ。

頸筋を軽く内輪に、雙方から責めて、苦もなく肩の方へなだれ落ちた線が、豊かに丸く折れて、流るゝ末は五本の指と分れるのであらう。ふつくらと浮く二つの乳の下には、しばし引く波が、又滑らかに盛り返して下腹の張りを安らかに見せる。張る勢を後ろへ抜いて、勢いの盡くるあたりから、分れた肉が、平衡を保つために少しく前に傾く。逆に受くる膝頭のこのたびは、立て直して、長きうねりの踵につく頃、平たき足が、凡ての葛藤を、二枚の蹠に安々と始末する。世の中には程錯雜した配合はない、是程統一のある配合もない。是程自然で、是程柔

らかで、是程抵抗の少い、是程苦にならぬ輪廓は決して見出せぬ。(七)

この部分の描写を読んで、まずだれかれの区別なく、疑問に思わざるをえないものが一つある。すなわちそれは、「廣い風呂場を照すものは、只一つの小さき釣り洋燈のみで」あり、そのうえそこには視界をさえぎる「室を埋むる湯烟」が立ちこめているのに、どうして「余」はみずから口では「またともに、照らす燈影を浴びたる時でなくては、男とも女とも」見当がつかないと言明しながら、これほどまでの描写が可能なのか、ということである。ここでわれわれはジュネットがフロベールに投げかけたあの疑問、「作中人物が、夢想の曖昧さの中で、これらの細部をこれほどにも鮮明に知覚する」というのは、明らかに普通の真実らしさを超えている」を思い出さざるをえない。光よりも暗さが支配するこの風呂場という空間のなかで、何かを見ようとすれば、それは暗闇を意識しない特殊な眼でなければならぬ。そのような眼を画工がもっていないのはいふまでもない。それをわれわれは先から「見ようとする意志」の眼としてとらえてきたが、ここに来てわれわれはそれも万能の眼ではないことに気づく。それほどまでにここにおける那美の描写は、肉体の視力の及びうる範囲からも理念の視力が及びうる限度からもちかけ離れたものになっている。否、これは見ることによって得られるも

のではなく、むしろ見ることを止めて、眼をつぶった瞬間にこそ可能になるものである。

いってみれば、「見ようとする意志」は、覚醒時にもかかわらず、ここではなにも見ていない。たしかに眼は開けたままであるが、そこに映るものはない。自分は読者に向かって声高らかに「その輪廓を見よ」と呼びかけておきながら、画工の感覚の眼は、見るという特権を固持しない。それは「見られる」対象を前にして閉じられている。代わりに見ようとする内奥の精神の眼が、欲望を露わにして潜入してくる。するとその攻撃的な眼差しは、頸筋から順次に肩、乳房、下腹、膝頭、足へと、垂直の運動を見せながら下降して行く。戯れる水がしばしば視線を遮っているにもかかわらず、見ようとする精神の眼は、真実らしさをまったく考慮せずに、不可能を可能にして、頸筋から乳房、下腹を経由して足へとたどっていく。見ての通り、このなぞる行為がきざむ軌跡は、いまにも国境破りを敢行して、エロティシズムの境界線から逸脱しようとしている。したがって那美のイメージは、その国境破りのすれすれの地点に出来上がる、「美しい感じ」に保護された裸体画である。

見るという行為は、裸の肉体を投影することと切り離せない。見ることを理論的に定義すれば、暴力の媒介を主要な目的とする行いと言えようか。それは受動的な犠牲者として見られる位

置に置かれた他者を、視覚によって貫くことだからだ。すると、イメージとは自らを他者の中に顕現する攻撃的な光景の謂いである。すなわちそれは攻撃するものの場なのだ。さらに言えばイメージとは、攻撃によって破壊され、むき出しとなり、後に残されたものである⁽¹⁾。

いうまでもなく、那美はここでは他者というよりもむしろ、「受動的な犠牲者」として見られる位置に置かれた」オブジェである。このオブジェは暴力を加えられて「破壊され、むき出しとなり、後に残されたもの」となっている。漱石がわれわれに描いて見せる那美の姿は外科医のメスが入れられて、バラバラになった解剖後の姿のようであり、また美術担当の教授の前に置かれた血も涙もない、金属素材で彫られた那美の彫刻のようでもある。われわれがこの部分を読んで、漱石という名前の教授から、彫刻についてのすばらしい講義を聞いているような錯覚を起こすのも無理はない。だからいくら語り手が「世の中には程錯雑した配合はない、是程統一のある配合もない。是程自然で、是程柔らかで、是程抵抗の少ない、是程苦にならぬ輪廓は決して見出せぬ」と注釈をつけてくれても、そんなりとそれに肯くわけにはいかないのである。

私はあの『草枕』の中で、若い女の裸体を描いたが、あれな

どは、格別さう読む人に厭な感じを与へはしなかつたらうと思ふ。実のところ私は、裸体のやうなものでも、かきやうに依つては、随分綺麗に、厭な感じを起させないやうに書くことが出来る、強ち出来ないものではないと云ふ、その一例としてあれを書いて見たのである¹²⁾。

この引用には、漱石が『草枕』を書いたそもその動機が示されている。かれは裸体でも「読む人に厭な感じを与へ」ない「随分綺麗」なものに書き上げることが出来る一例として『草枕』を著している。そこで以上のレイ・チョウのイメージの定義——「攻撃するものの場」に倣つて、『草枕』をそのような行為の一つの場として捉えた場合、それは「読む人に厭な感じを与へ」ない裸体が書けるかどうかを試してみる「実践の場」となる。とすると、那美はこの「実践の場」に引きずり込まれたオブジェであり、見られる位置に置かれた「受動的な犠牲者」である。彼女は語り手の差し出すキュービズムによつて、さまざまな視点で粹取られ、拡散する結果をもたらず感覚器官によつて捕捉されているために、そこには漱石が言うところの「統一」はなく、あるのはただ断片化されて、ちぐはぐになったパースだけである。

バシュラールは、人間の見る行為とその見る内容について、「人は見る前に夢想する。あらゆる風景は、意識的な景観である以前に

夢幻的な体験である。人が美的情熱をこめて眺めるのは、まず夢の中で見た風景だけなのだ」と指摘している。漱石がここに描いて見せた那美の姿も、結局はある美術館に置かれている女性の彫刻についてのパンフレットから拾つてきた解説文のそれではなく、漱石の夢想がそのフェティシズムに従つて分節化を行なつた結果、出来上がった産物である。そしてその夢想を構成する要素は漱石の場合、西洋と東洋のいずれをも内包している。では、漱石の夢想に影響を及ぼしていると思われる西洋的要素は何だったのか、これについて尹相仁はラファエル前派との関係を指摘している。

ただ一つだけ強調しておきたいのは、ラファエル前派の芸術の最大の関心は「女」であつたし、女はつねに彼らの耽美的想像力の深淵に存在していたという事実である、従つて、漱石がラファエル前派より芸術的感化を受けたとすれば、永遠に謎めいた女性像のテーマこそ、漱石が彼らから学んだもののうちもつとも大事なものであつたに違いない¹³⁾。

漱石の女たちが、生き生きと描かれる生身の女というよりは、ある種の淡いヴェールに包まれた非現実的な遠い存在のように映るのも、彼女たちが、現実離れた絵画という美的理想の世界の影を引きずっていることと当然かわっているように思わ

れる。

尹相仁に言わせると、漱石は良質のリアリズムの文体を確立した作家であるにもかかわらず、女性の容姿の描写になるとあえて非写実的な態度で臨む異質な作家である。その非写実的な描き方を可能にしているのが、画の論理であり、その淵源をなすのがラファエル前派の追い求めてやまなかった「永遠に謎めいた女性像」である。漱石がしばしば作中のヒロインを、意図的に「画の女」に仕立て上げるのはそのためであり、しかも彼女たちが「淡い霧に包まれた」ような「曖昧で模糊とした印象」を帯びざるをえないのも、ロセッティの在天の処女やミレーの「オフィーリア」がその背景に潜んでいるからだという。こうした指摘のほかに、尹相仁は漱石の作品における「水の女」の系譜につながるものとして、ニンフ、セイレン、ウンディーネ、人魚をあげているが、これらはいずれも世紀末のデカダンたちの水底に向けられた視線と十九世紀中葉から活発になった神話・伝説の発掘、研究によって、ふたたび発見された女性的存在である。漱石がこれらの存在と接する機会を得たのは、絵画や文学を通じてである。が、しかし漱石の作品における「水の女」の系譜につながるものはけっしてこれらの要素だけに限るものではない。中国文学における「水の女」こそ、その系譜の最初を飾るものであろう。しかも漱石の夢想における東洋的要素を形成しているのもま

さにそれであろう。これについての議論は紙幅の関係で割愛することにしよう。

六 厚化粧の連続

漱石の初期の作品において、見ようとする意志はそのまま描こうとする文体的衝動であり、その衝動はあまりに豊富な素材源とあまりにも強力な顕示欲を有していたので、しばしば自己陶醉の境地に陥ってしまい、筋やプロットを犠牲にしたりすることをも潔しとしていた感がある。漱石の場合、この犠牲と無視は、無意識的なものではなく、『草枕』におけるそのように、美的感覚の追求のために支払われる意識的なものとして映る。後世の批評家は、漱石のこのような意識的な行為に、当時文壇を風靡していた自然主義文学に対する彼の反骨心の表れを垣間見ようとしている。しかし、われわれは、今日に至るまで漱石が「ただ一種の感じ——美しい感じが読者の頭に残りさえすればよい。……さればこそ、プロットもなければ事件の発展もない」とみずから口にした言葉を、何の疑問もたずに、あまりにも素直に受け止めてきたのではないか。それに間断なくなされてきた、漱石の神話化もあり重なって共犯関係を形成し、その悪循環が以上の自己言及に内包されている真の意味を読み取ろうとするわれわれの探究心を挫き、妨げていたのではないだろうか。われわれはこの言及が、漱石の文体的衝動の一面を言い表した作

家自身による自己告白であったことを見落としてはならない。たしかに、この告白は当時の漱石にとっては、自己欺瞞でもなければ読者を煙に巻こうとする作家戦略でもなかったはずである。それは漱石という作家存在の既存の生理から自然に発せられた声である。

『猫』『坊っちゃん』『草枕』が成功したのも、この作家特有の生理が紡ぎだす自然さがあったからである。江藤淳は、これらの初期の作品にこそ漱石らしい自由奔放な文体的魅力が宿っていると見ている。反対に、それ以降の作品においてはこのような文体的特徴が次第に失われていったものと見ている。

しかし、それは決して自然消失ではなかった。一人の作家にとって、文体的衝動は作家自身のもっとも衝撃的な文学体験がその契機になっている場合がほとんどである。そのため、文体的衝動は一朝一夕にできあがらないのと同様に、それに嫌悪を覚えたからといって一朝一夕の間にすぐ脱ぎ捨てられるものではない。それを脱ぎ捨てるためには、それを身につけるために払った努力の倍以上もの苦痛と焦燥と自暴自棄を味わわなければならない。場合によっては、それは人に付きまとう影のように一生その作家についてまわり、最終的にはその作家から書く能力を完全に奪ってしまう曲者でもある。

筋がないから自由に書けるんです。もし筋立てした小説を書けと言われて漱石が例えば当初『道草』のような展開になって

いく話を書くとしたら、書けなかっただろう。小説を書く喜びはなかっただろう。漱石はなぜか筋立てが出来ないのです。

『草枕』を書いて、当時の読者から好評を博した漱石は東大の教職をなげうって、朝日新聞社専属の作家として入社する。彼の真の作家人生の始まりである。その始まりを華やかに飾るべく、漱石がぐいと力を入れて書いたのが『虞美人草』である。後世の評価は漱石が力みすぎたために、願ひとは裏腹に前作の『猫』や『坊っちゃん』に及ばないというのが一般的な見方である。漱石の最愛の弟子として、その神話を作り上げた小宮豊隆さえもこの作品に、「厚化粧の文章」「厚化粧の構造」「厚化粧の人間」という前作の血筋に直結するものを認め、それは漱石が「より多くロマンティックであり、より多く人をあっと言わせる奇警なものを好み」「出来るだけ斬新な印象を人に与えること」ばかりを念頭においていたからだ、と容赦ない批評を加えている。小宮のこの指摘は、実際われわれが『虞美人草』を読んで受ける印象と寸分も違わない。

そういえば平岡敏夫は、『虞美人草』論における悪評の系譜を辿り、その檜玉の最初を飾るものとして唐木順三を挙げている。というのは、唐木が『現代日本文学序説』に漱石神話を崩しかねない次のような爆弾発言を記しているからである。

『虞美人草』（四十年六月以降）に多くの頁をさくことは我々には愚である。初めての新聞小説のために、固くなつてゐると同時に、読者を倦かせないために筋を面白くはこぼせようとする意識が眼立つて我々を退屈させる。美字麗句の洪水、伏線への関心、其処から生れる匠気、なんとなく品のない、また思想のない小説である⁽¹⁷⁾。

平岡は、この論評が後世の『虞美人草』についてのイメージを決定的なものにしたと指摘したうえで、唐木を悪評系譜の「北極」と断定している。そしてその「北極」源流につながるものとして、正宗白鳥を挙げ、両者の誤った見解を批判している。

要するに通俗的勧善懲悪小説とする見解において両者は一致している。そして、今日なおこうした見解が文学史における「虞美人草」の位置を決定しているともいえるのであり、これらに対する反指定なくしては「虞美人草」把握は一步も動かぬはずである⁽¹⁸⁾。

「勧善懲悪小説」という批評用語自体がすでに古い。だから、平岡の批判が正しいことは言うまでもない。また、そのような古い「定説」を破壊して、新しい『虞美人草』像の樹立を促がそうとす

る研究姿勢も称賛に値する。しかし、そのために唐木説に対して全般否定を下すのは早急のような気がする。少なくとも「美辞麗句の洪水、伏線への関心、其処から生れる匠気」が目立って、読者を退屈させるという、唐木の指摘は正しい。これをも否定しようとするから、小宮の「文章に厚化粧あり、会話に厚化粧あり」という古典的な指摘も結局は、唐木の「北極」の源流につながるものとして断罪させざるをえない。平岡は自分の説の正しさを保証してもらうために、援軍として荒正人や林芙美子を担ぎ出してくるが、しかし、『虞美人草』の厳然たる文体的事実に対する適切な評価として、唐木や小宮の以上のような指摘が有する存在価値を否定することはできない。

『虞美人草』の冒頭は、甲野と宗近が叡山に登りながら交わす会話で埋め尽くされている。そこには確かに登るという動きがあり、二人の口から発せられる声がある。その点で『草枕』とはずいぶん異なる様相を呈しているかに見える。が、それはただ『草枕』の画工の声を伴わない想念の世界が二人の声を伴うやり取りの世界に入れ替わっただけのようなものである。もし二人のうち、だれか一人を欠いてしまったら、『虞美人草』の冒頭はそのまま逆戻りして、『草枕』の想念と観念の一角で塗りつぶされた世界に一変していただろう。いや、そうでなくても『虞美人草』の最初の一章には、二人の山をめぐる上昇と下降の動きはあっても、これといった筋の展

開はない。これに比べると『草枕』の第一章の方は、それでも春雨を用意することによって、画工の思想行為の継続にストップをかけて、むりやりに峠の茶屋に雨宿りさせ、そこで那美のことを耳にするように仕向け、伏線を張ることを忘れていない。だから、『虞美人草』の第一章における筋の展開は『草枕』のそれにも劣る、ほとんどゼロに近いものといっても過言ではない。しかもこのゼロの状態をさらに深刻にさせるかのように、それにつづく第二章はまさに小宮が言いきった「厚化粧の人間」についての「厚化粧の文章」から始まっている。

紅を弥生に包む昼酣なるに、春を抽んずる紫の濃き一点を、天地の眠れるなかに、鮮やかに滴たらしたるが如き女である。夢の世を夢よりも艶に眺めしむる黒髪を、乱るゝなと疊める鬢の上には、玉虫貝を訝々と重に刻んで、細き金脚にはつしと打ち込んでゐる。静かなる昼の、遠き世に心を奪ひ去らんとするを、黒き眸のさと動けば、見る人は、あなやと我に帰る。半滴のひろがりに、一瞬の短かきを偷んで、疾風の威を作すは、春に居て春を制する深き眼である。此瞳を溯つて、魔力の境を窮むるとき、桃源に骨を白うして、再び塵寰に帰るを得ず、只の夢ではない。模糊たる夢の大いなるうちに、燦たる一点の妖星が、死ぬる迄我を見よと、紫色の、眉近く逼るのである。女は

紫色の着物を着て居る。(二)

藤尾の容姿やモチーフカラーについてのこの描写は、見ての通り非常に手の凝ったものである。ただ紫色の着物に、「黒髪」と「深き眼」をもった藤尾を形容するのに、漱石はこれだけの言葉とこれだけの修辭を動員して、念入りに修飾を施している。畳みかけるようにして連なる個々の言葉の結びつきは、決して明白な意味の前後関係によるものではない。もやもやとしたイメージと漠然とした連想によるものである。これらのイメージと連想が手繰りよせる言葉は、やはり漠然とした曖昧な意味を付与すべく、中心語なる「黒髪」と「深き眼」の前に列をなして立ち並ぶ。しかもその排列の原理は、雑居にも等しい無秩序、無規律を思わせるものである。一つ一つの言葉はそれ本来の意味の指示作用を剝奪されて、全体のなかに投げ込まれて溶解され、埋没されて、ひたすら全体の朦朧とした雰囲気の醸成に貢献するように強要されている。したがって、われわれ読者がそれを読んで脳裏に浮かべうるものは、同様に具体的な意味を伴わないもやもやとした雰囲気のようなものにならざるを得ない。

明らかにこの傾向は、『草枕』との断ち切れない血筋をひくものであるが、ここ『虞美人草』に至って、その症状はいっそう悪化したように見える。その結果、『草枕』において筋を犠牲にすること

はあっても、決して自由な流動感を失うことのなかった漱石の文体的衝動は、ここではねばねばとした修辭の粘着性に足を取られて、身重になり、ややもすれば滞りがちになっている。よって、漱石のこのような文体的傾向が、措辭の経済学をまったく無視した、無謀で、鼻持ちならぬ修飾癖として、読者の目に映ってしまっても仕方のないことである。

絢爛たる美辭麗句を駆使した奔放さが、華麗な情緒を運んでくるが、ときに「厚化粧」を施した息苦しさ¹⁹が、伝わってこないこともない。感覚は華美で、印象は強烈である。

漢詩や俳句、謡曲、英文学などの知を総動員した『虞美人草』の絢爛たる文章、湧出する言葉は、作者の意図を帯びた語り手の言葉として氾濫するのだが、それと作中人物の構成するはずのドラマとが噛みあわないという問題、「作者が何を言いたかったのか」ということと、「テキストが何を言っているか」ということの乖離の問題である²⁰。

小宮と同様、多くの漱石論者は『虞美人草』のこのような文体的特徴を、教職を辞して全面的に創作家として立とうとする漱石の「氣負った決意と、はりつめた氣魄の反映」と見ている。これは

『虞美人草』に対する古典的とも言える一般的な見方である。漱石という存在の伝記的事実を重視する立場をとれば、この見方はたしかに成り立つ。しかし、漱石をそのような事実から引き離して、一人の作家として、しかも西洋にもなければ日本にもない、いわゆる「美を生命とする俳句的小説」なる『草枕』を書いてしまった、独特な文体的傾向性をもった作家としてみた場合、この見方は必ずしも正しいものではない。むしろ「はりつめた氣魄」をもって臨んだからこそ、かえって作家の氣質に根ざした文体的生理傾向が無意識のうちに顔をのぞかせるはずである。

作家は言葉に対して絶対的な自由を誇示しうるものではなく、言葉が発生するには、そしてその言葉の群が一定の「物語」として組織されるには、作家が耐えねばならぬ姿勢というものが存在する²¹。

蓮實重彦のこの指摘は、作家と言葉の関係を、物語の中心に据えた言葉の磁場の力学として論じたものであるが、これを漱石の文体的衝動と結び付けて考えると、『虞美人草』の段階に至っても、彼には絶対に耐えなければならない文体的姿勢があったのである。漱石にとって、それは長い年月とともに、磨きに磨きをかけてじつくりと仕上げた文体的傾向であり、作家的習性である。それだけに彼

は容易にそこから逃れえない。漱石の作家人生は、ある意味ではそこからの脱却を図るために払われた苦闘の軌跡と重なり合っている。この軌跡の最初の緩やかな放物線を描くのが、『虞美人草』を書くに際して、漱石が選んだ西洋の作家たちへの急な接近である。彼は、かれらから何かを学び、何かを盗み取ることによって、自分が思っているであろうと思われる文体的疾患を治癒しようとした。²² その結果、そこから如何なる可能性が生まれ、そして文体的になにが改善されたかは、これからの更なる研究に期待すべきであろう。それよりもここでは、もう一つのことに触れておかなければならない。周知のように漱石の場合、テクストに言語的多様性を付与するため、芸術外的ジャンルからさまざまな言説を導入する。文明批評はそのなかの一つである。しかも、筋の展開を妨げる大きな要因の一つである。

『虞美人草』は、『草枕』の名残の美意識が美文調をまとうて「厚化粧」が施され、美文調とともに人物が印象的に顕在化され、劇的效果を挙げているが、それは「化粧」であって、真髄は「文明批評」である。（江藤淳『夏目漱石』）

このような文明批評は、『猫』にも『草枕』にも、また『虞美人草』以降の『野分』にも『それから』にもというふうに、ほとんど

漱石の作品の全体にその地勢的分布をみせている。それはあたかも漱石文学の専売特許のようなものである。文学と文明批評の縁組みは近代文学では異様な風景ではない。文学の功利性からみればむしろ時代色を帯びた、自然な成り行きにさえ映るものである。しかし、この自然に見える現象も、漱石の作品においては異質のものになる。初め、『猫』ではそれは漱石の饒舌とも取れるものであった。人間ではなく、猫という語りの視点を設定することによって、漱石という執筆主体はすべてを徹底的に相対化して見せる絶対自由を手に入れることができた。人間だけではなく人間の社会も、また形而上学的存在であるその社会の理念までも相対化して、批評の俎板に載せて、容赦なくメスを入れているうちに、それは最初の「不真面目」で「遊び半分」の「底の浅い」饒舌の類から文明批評という明らかな社会批判への志向性を帯びた呼び名へと変わっていった。それは決して「生活者漱石の平衡感覚の象徴」ではなく、高い知性を誇るインテリの作家漱石の内的衝迫にも似たものから迸りてた必然的なものであった。江藤淳は漱石の有するこのような側面が『それから』以降、彼が「日本の現実自体を素材とした、構成的な小説の可能性を究めよう」としたために、失われてしまったことを嘆いている。

このために、彼が「猫」で示していたような、かなり広い視

野に立った、日本近代社会のパースペクティヴの、文明批評的な戯画化の多様な可能性は少からず犠牲にされざるを得なかった。(江藤淳)

たしかに、作家としての漱石のある意味での多様な可能性は失われているかもしれないが、しかし文明批評は依然としてその作品世界に居留する。そうしていわゆる文明批評系列の小説群を形成する。そのために漱石はそのような文明批評を行なうことのできる代弁者を招集しなければならなくなる。『草枕』の画工をはじめとした漱石のあまたの主人公たちが、高い知性を誇る教育者、専門家であったり、あるいは知識人の卵なる大学生、文学士であったりするのはそのためである。『それから』の代助はそのような代弁者のうちの最たる存在である。漱石が、かれを「高等遊民」として、すべてを論理で割り切らなければ気のすまない「頭の人間」として作り上げた背景には、『それから』という作品の固有の意図による要請のほかに、文明批評の重責を担わせようとした、作家の意識的なねらいがあったと見られる。漱石の作品に、代助のような「頭の人間」が視点人物または単なる登場人物として目立つのは、文明批評的言説が作品世界に占める比重と無関係ではない。そしてこの比重が重ければ重いほど、漱石的存在なる登場人物は、行動する人間ではなく、むしろそれとは縁の遠い、ただ思考するだけの人間に化してしまう。

つまり「頭の人間」になってしまふのである。が、問題はそれだけに留まらない。特にその「頭の人間」が視点人物であった場合、作品の筋と時間は損害を蒙ることになり、すべての動きを剝奪されて静止するしかなくなる。われわれが漱石の作品を読んで実際に感ずる、あの大渋滞にも巻き込まれたような停止状態が引き起こす焦燥感の多くは、実はそこから来ているのである。前で、漱石の作品における文明批評がほかの作家のそれとは、著しく性格を異にするものであると言ったのは、このような道草を食いすぎる文明批評の言説の氾濫に由来するものと思われたからである。

言ってみれば、『猫』に源をおく文明批評は、漱石の作品全体を貫通して流れる一筋の川のようなものである。それは明治という時代が必要とした言説であったかもしれない。そこで鋭敏な嗅覚をもった新聞小説作家漱石は、それをその小説に盛りこみ、読者と話題を共有することによって、なるべく多くの読者を引き付けようとしていたかもしれない。しかし、漱石がインテリ的な素質をもった作家であったことを考えると、文明批評はその作家生理の機微にもっとも適したものであるとして自然に選ばれたもののようにも思われる。否、選ばれたというのは語弊で、むしろ自然に生まれてきたようなものである。したがって、文明批評が一つの底流となってその作品の川床に振動を与えながら流れていても、それは決して作家漱石の意志の許すところのものではない。また、その流れに乗ってあちこち

から代助のような「頭の人間」が出現してきて、平気で筋の展開と時間の流れを犠牲にしながら堂々と机上の空論を繰り広げていても、作家漱石には何の打つ手立てもなかったはずである。それに簡潔を要求することも、打ち切りを命ずることもできなかったに違いない。だとすると、彼には何ができ、何が可能だったのだろうか。許容されるのはただ一つ、すでに漕ぎ出された空論の渡し舟に自分も身を任せて、その乗客なる「頭の人間」たちと肩を並べて坐り、放心とも陶酔ともいえない心的状態で、船の流れ着くところまで流れて行くこと、それしかなかったと思われる。

そしてそれを読もうとする読者も一つの覚悟を決めて取りかからなければならぬ。特に、それを一つの文学作品として読もうとするものは非常な忍耐力と異常な遊戯心をもってそれらの言葉と戯れながら、ときには「なるほど」と相づちを打って、それが道草を食い終わるまで気長に待たなければならない。もちろんこれとは反対に、漱石の作品をもって日本文化論を披露してみせようとするものにとっては、文明批評的な言説は多ければ多いほど好都合であることは言うまでもない。しかし、文学に文明批評の言説を求めて、好奇の目を光らせるのは、どこか場違いのような気もすれば、また如何にも貧弱な鉅脈しか中てられない、故障しがちな鉅脈探知器の悲劇的な運命を感じずにはいられない。

七 美禰子の細密画

『三四郎』は『それから』の前作として、代助とは異なる性格をもった三四郎を主人公にしている。代助が自分の昔の恋人を友人の手から奪い返す存在であるなら、三四郎は自分がひそかに心を寄せている女がよそへ嫁いで行くのをただ手を拒めて見ることでしかない存在である。彼は女のことについてはうぶである。『三四郎』の第一章は三四郎が初めて体験する女との出会いを記している。京都から相乗りだった女は、名古屋で三四郎と同じ宿屋に泊まり、同じ部屋で寝ることになる。それで三四郎は大いに戸惑い、途方に暮れてしまう。それを『三四郎』は次のように描いている。

「失禮ですが、私は疝性で他人の蒲團に寝るのが嫌だから……少し蚤除の工夫を遣るから御免なさい」

三四郎はこんな事を云つて、あらかじめ、敷いてある敷布の餘つてゐる端を女の寐てゐる方へ向けてぐる／＼捲き出した。さうして蒲團の真中に白い長い仕切を拵らへた。女は向へ寝返りを打つた。三四郎は西洋手拭を廣げて、これを自分の領分に二枚續きに長く敷いて、其上に細長く寝た。其晩は三四郎の手も足も此幅の狭い西洋手拭の外には一寸も出なかつた。女とは一言も口を利かなかつた。女も壁を向いた儘凝として動かなか

つた。(一)

ここに書かれている「汽車の女」は、『三四郎』では端役として一回限りの登場しか許されていないが、しかし、持続的な影響力をもった、無形の存在として、三四郎の精神世界には自由に出入りする。そんな彼女が三四郎の耳元でささやいた言葉は「あなたは餘つ程度胸のない方ですね」の一言である。以上の気まずい一夜を過ごした翌朝、三四郎が別れを告げようとすると、女の方がにやっと笑いながら投げかけた言葉である。あまりにも衝撃的だったので、三四郎はしばらくの間、たたずんだまま自問自答をせざるをえなくなる。

元来あの女は何だらう。あんな女が世の中に居るものだらうか。女と云ふものは、あゝ落付いて平氣であられるものだらうか。無教育なのだらうか、大膽なのだらうか。それとも無邪氣なのだらうか。要するに行ける所迄行つて見なかつたから、見當が付かない。思い切つてもう少し行つて見ると可かつた。けれども恐ろしい。別れ際にあなたは度胸のない方だと云はれた時には、喫驚した。二十三年の弱點が一度に露見した様な心持であつた。親でもあゝ旨く言ひ中てるものではない。……

(一)

このように三四郎はもともと氣の弱い存在である。二十三年間、彼はそのような性格をもって過ごしてきた。その性格には女との接触が欠けていたので、変化の兆しはまったくなかった。彼はいまその変わらない性格をもって東京という文明の都市に出てこうとする。その文明の都市の入口付近で、かれが出会ったのが「汽車の女」である。彼女はかれに、女についての最初の講義——女は分らない、女は恐ろしい——をしてくれたのである。激石の作品において、女主人公の何人かは教育係りの役目を負わされているが、『草枕』の那美と『三四郎』のこの固有名をもたない女がすなわちそれに当たる。三四郎はこの「汽車の女」のイメージを引きずったまま、東京に行き、そこでもう一人の謎めいた女に会う。美禰子である。

三四郎が初めて美禰子に出会うのは池の畔においてである。「汽車の女」と同様、彼女も前触なしに突然、彼の前に現われる。しかも彼に「汽車の女」の想起を強いるかのように、黒眼の視線と白い薔薇の花を落としていく。不可解な花の言葉であり、神秘的で誘惑的な視線である。三四郎が味わう二度目の異性に対する経験である。にもかかわらず視点人物として、ただカメラのように映すことしか許されていない三四郎は、われわれ読者に情報らしい情報を提供する手立てもなく、ただ解けない謎を解けないまま、裸形の状態で提

示する。

三四郎は慥かに女の黒眼の動く刹那を意識した。其時色彩の感じは悉く消えて、何とも云へぬ或物に出逢つた。其或物は汽車の女に「あなたは度胸のない方ですね」と云はれた時の感じと何處か似通つてゐる。三四郎は恐ろしくなつた。

二人の女は三四郎の前を通り過ぎる。若い方が今迄嗅いで居た白い花を三四郎の前へ落して行つた。三四郎は二人の後姿を凝と見詰めて居た。(後略)

三四郎は茫然してゐた。やがて、小さな聲で「矛盾だ」と云つた。大學の空氣とあの女が矛盾なのだか、あの色彩とあの眼付が矛盾なのだか、あの女を見て、汽車の女を思ひ出したのが矛盾なのだか、それとも未来に対する自分の方針が二途に矛盾してゐるのか、又は非常に嬉しいものに対して恐を抱く所が矛盾してゐるのか、——この田舎出の青年には、凡て解らなかつた。たゞ何だか矛盾であつた。

三四郎は女の落して行つた花を拾つた。さうして嗅いで見た。けれども別段の香もなかつた。三四郎は此花を池の中へ投げ込んだ。花は浮いてゐる。(二)

三四郎はこの出会い以来、美禰子に対してずっとこの矛盾を抱き

つづけるようになり、またその持続からしばしばあの「汽車の女」を連想するように馴致されている。そしてそのような馴致状態に、さらによし子加わつて、女の不可解が形作る三巴がさらなる眩暈を引き起こす。中でも美禰子のもっとも積極的で、もっとも不可解な行動と印象を与える存在である。彼女はハイカラな東京の女学生らしく、熊本から出てきた三四郎の前でいつも花言葉、画言葉、雲言葉、葉言葉を連発して、彼の心に解けない謎を投げかけ、その思考に短絡を引き起こす。また、機会あるごとに、三四郎を引っぱり出しては二人きりになろうとする。そうして「汽車の女」に勝るとも劣らない説教めいた口吻で彼に話しかける一方、時にはお姉さんの世話役になりすましてお金を貸してくれたり、時には親切を示して葉書をくれたりする。とにかく、彼女はあの手この手を尽くして、三四郎を自分の方に引きつけ、そうすることで二人の間に存する不即不離の緊張関係を持続させようとする。そのような彼女の前に出ると、三四郎はもはや大学生ではなく、厳しい先生の前に立たされた、おどおどする小学生のような存在となる。それで彼女に如何に話しかけたらいいのか、そのきつかけすらつかめず、ただ遠い所で彼女を見つめているより仕方がないのである。そのような彼が上京してから二度目に美禰子に出会う場所は病院の廊下である。

挨拶をして、部屋を出て、玄関正面へ来て、向を見ると、長

い廊下の果が四角に切れて、ぱつと明るく、表の緑が映る上り口に、池の女が立つてゐる。はつと驚ろいた三四郎の足は、早速の歩調に狂が出来た。其時透明な空氣の画布の中に暗く描かれた女の影は一步前へ動いた。三四郎も誘はれた様に前へ動いた。二人は一筋道の廊下の何處かで擦れ違はねばならぬ運命を以て互ひに近付いて来た。すると女が振り返つた。明るい表の空氣のなかには、初秋の緑が浮いてゐる許である。振り返つた女の眼に應じて、四角のなかに、現はれたものもなければ、これを待ち受けてゐたものもない。三四郎は其間に女の姿勢と服装を頭のなかへ入れた。(三)

漱石的作品において、廊下がこの世でない、ある種の別世界に通ずるトンネルのようなものであることは贅言を要しない。この日の美禰子もそれを通して突然三四郎の前に出現する。最初の池での出会いと同様、画の額縁を思わせる、廊下の「四角に切れ」た中に、緑を背景に「画の女」を彷彿させながら立っている。だから、三四郎がはつと驚き、歩調に狂いを生ずるのも無理はない。そこで、『三四郎』の叙述が事態の深刻さを報告して、美禰子の影が一步前へ動けば、「三四郎も誘はれた様に前へ動いた」と記しているように、三四郎はもはや自分の意志で動く存在ではない。彼はこの突発的な衝撃を受けて、見る目も思考する頭も完全に奪われてしまつて

いる。もう彼にはなにも見えないはずである。なにも考えが浮かばないはずである。なのに、『三四郎』の叙述は「三四郎は其間に女の姿勢と服装を頭のなかへ入れた」と、さらに一言触れておかずにはいられなくなる。つぎの描写を引き出すためのからくりである。

着物の色は何と云ふ名か分らない。大學の池の水へ、曇つた常磐木の影が映る時の様である。それを鮮やかな縞が、上から下へ貫いてゐる。さうして其縞が貫ぬきながら波を打つて、互に寄つたり離れたたり、重なつて太くなつたり、割れて二筋になつたりする。不規則だけれども亂れない上から三分一の所を、廣い帯で横に仕切つた。帯の感じには曖昧がある。黄を含んでゐるためだらう。(三)

これが三四郎の目に映つたいわゆる美禰子の服装の様子である。でも、だれが信じよう。この描写が、驚きのあまり見る目も考える頭も奪われた三四郎が、それもすれ違ふ一瞬間に捉えた映像だと、いったい誰が信じることができようか。美禰子の服装の上を、「上から下へ貫いてゐる」縞模様のように、この描写は鮮やかすぎる。帯の感じにあるその「曖昧」をこの描写はまったくもたない。それどころかむしろ数学的正確ささえ有している。「上から三分の一の所」と定規で測つたかのような幾何学的数値を提示するこの描写は、

みずから口にする不規則性からも曖昧さからも縁の遠いものである。すべては緻密な思考力をもった美術史家の頭脳にしか望めない、美術批評の言説そのものである。三四郎の眼がこれほど細密で、これほど鮮明な描写を可能にする、美術史家の斑状網を装着しているとは、到底考えられない。だとすると、この不可能を可能にしたのは誰であろうか。作者漱石をおいてほかにありえない。彼の描こうとする無意識の願望、描かずにはいられない強い衝動、それがついに視点人物なる三四郎を廃して、みずから顔をのぞかせているのである。あとは気の済むまで、誇張を用い、修辞を施し、美術史家の言説を駆使して、頭为天辺から足の爪先まで描きまくればいいのである。

ところが、この細密描写は見ての通り、意外と単純な線状のものをを用いている。縞、筋、帯、それに波が表象するうねうねとした曲線、こうした線状のものをその支配下に置くのは貫くという動詞である。その動きがこれらの線状のものを上下、左右、縦横へと交錯させて、結んでは放し、放してはまた結んだりしながら、異様な文様を美禰子の着物の上に描き出す。では、このような異様な文様の着物を着ている美禰子はなんだろうか。いうまでもなく、それは蛇である。美禰子に蛇というグロテスクな爬虫類の小動物のイメージを押しつけるために、漱石は最初から不可能な描写にこれだけの筆墨を費やしている。だとすると、漱石が「振り返った女の眼に應じ

て、四角のなかに、現はれたものもなければ、これを待ち受けてゐるものもない」といって、美禰子を意識的に消し去ったのは、その代わりに蛇のイメージをそこに導き入れるためだったに違いない。そして前後文脈を無視して「明るい表の空氣のなかには、初秋の緑が浮いてゐる許である」と、わざわざ初秋の緑を抽出したのは、そのような蛇に草むらを用意してあげるためだったと思われる。あとは左記の引用のように、骨を溶かして肉だけの柔らかい顔——奥行の長い感じを起こさせる顔——を浮き彫りにすることで、読者に蛇の女のイメージを強烈に印象づければいい。

今日は白いものを薄く塗つてゐる。けれども本来の地を隠す程に無趣味ではなかつた。濃やかな肉が、程よく色づいて、強い日光に負けない様に見える上を、極めて薄く粉が吹いてゐる。てらてら照る顔ではない。

肉は頬と云はず顎と云はずきちりと締つてゐる。骨の上に餘つたものは澤山ない位である。それでゐて、顔全体が柔かい。肉が柔かいのではない。骨そのものが柔かい様に思はれる。奥行の長い感じを起させる顔である。(三)

明らかにこの部分の描写は、筋と感情に説明的な枠組を与えるために絶対不可欠なものではない。それではなく、漱石の「出来る丈

長く一所に佇立する趣味」が、筋を犠牲にすることでつむぎ出した遊戯的で補足的な描写である。これと似た性格をもつ描写は、『草枕』にすでに現れている。風呂場に闖入した那美の裸体描写がそれである。そこでは暗闇を意識しない画工の目がそれを可能にしていた。少なくとも『草枕』は最初から視点人物を画工に設定していたので、以上のような細密描写はさほど違和感を与えるものではなかった。たしかに描写が調子付いて、豪華な自己増殖をして筋の展開を妨げたりすることはあったが、さいわい『草枕』が「俳句的小説」であつたために、物語が有する劇的緊張を犠牲にすることは問題にならなかった。しかし、ここ『三四郎』においては、このような動機を欠いた描写が筋の展開を妨げているというより、むしろこの場面の有すべき劇的緊張を抹消している。また、漱石の夢想の視座が映し出したこの視像は、けっして美禰子の全体像を作り上げるのに役立つものではない。断片化されたこのような描写は、女をある象徴性をおびたオブジェのような存在と見なす、漱石的フェティシズムと無関係ではない。この視像の闖入によって、活気づいたわれわれの読みはその勢いを奪われて失速し、ふたたびもとの勢いを取り戻すのに時間と労力を掛けなければならなくなる。漱石の全作品において、場面の劇的緊張感が皆無であるばかりでなく、作品全体の有すべき劇的緊張感もほとんど稀であることは、彼がこうした描写を好み、こうした描写を得意としていたことと無関係ではない。

むすび

以上においてすでに見てきたように、『草枕』と『虞美人草』の文体は決して全体的ではないが、漢詩漢文的な性格が顕著である。漢詩漢文というのは、もともとその言葉の固有の性質から、同義反復や過剰修飾を頻繁に繰り返すものである。そのために、言葉の正確な意味の指示作用は失われ、明晰な観念による理解は妨げられて不可能になる。個々の言葉の意味は自己主張を止めて、すべては模糊とした全体的雰囲気作りに貢献しなければならない。したがって、明晰な意味ではなく、模糊とした雰囲気の出を狙いとするジャンルにとって、漢詩漢文的文体は他の散文的文体よりはるかに効果的である。反対に、構造的に筋の展開が必要となる物語にとっては、漢詩漢文的文体はその修辭的非經濟性のために避けなければならないものとなる。というのは、線的な前進運動を必要とする筋の展開は、それによって妨げられ鈍くなるからである。反対に、前進を欠いた足踏みのな性格の強い描写句にとって、曖昧な性格を多分に帯びた漢詩漢文的文体は意味的多様性だけでなく、豊穠な象徴性をもたらしにくる点で、もつとも魅力的である。

言い換えれば、『草枕』のような「俳句的小説」にとって、漢詩漢文的性格を帯びた文体はその要請にもつとも忠実で、もつとも充足な協力と貢献を約束するものである。『草枕』が美的感覚の創出

に成功しえた大きな理由の一つに、その描写や表現の媒体にこの漢詩漢文的想像力に培われた文体が多用されていることを挙げなければならぬ。画工を視座に据えた『草枕』の語り手が、発語能力や表現力をほとんど持て余しているかに見えるのもそのような文体的性格と無関係ではない。頻繁に顔を覗かせる、誇張的な修辭と雄弁の奔流はそのような語り手の持て余したエネルギー源を原動力としてもっている。だから、それが下ろされた筆先を通じて一旦流れ出すと、作家の意図も働かなくなり、作家の意志による制御も利かなくなる。いつてみれば、『草枕』のあの畳みかけるような描写の堆積、または『虞美人草』のあのガタンガタンと小刻みに停止する筋の流れは、いずれも調子付いた語りが、みずからのうねりとリズムに乗って、あたかも転がる雪達磨のように、むやみに自己増殖を繰り返した結果、一種の悦楽的な忘却現象によって生まれてきたものである。そしてその勢いを助長したのが、漱石自身「低徊趣味」「依々趣味」「恋々趣味」「出来る丈長く一所に佇立する趣味」といったような極めて意識的な表現で言い表した文芸理念である。したがって、漱石の文体的特性は、単なる「余裕派の文学」とかあるいは文学の表現史における時代的制限といったような外的要因に帰着させて議論すべき問題ではない。漱石にとって、それは作家固有の氣質によってもたらされる生理現象のようなものである。漱石が書く行為において、方法的にきわめて意識的な作家だったのも、も

しかするとこのような避けられない運命から逃れて自由になりたかったためだったかもしれない。その意味で、『草枕』や『虞美人草』や『三四郎』に刻印された文体的衝動の軌跡は、決して慢性化したものでもなければ、根治不能な致命的疾患でもなかったはずである。

注

(1) この「つまづき」については、大津知佐子が次のような指摘をしている。

つまづくことをきっかけに、画工は、歩くという自動化した身体の動きを、あらためて意識化することになる。また「繪の具箱」が肩にかけられていたことも、それが「腋の下から躍り出した」からこそ、読者に知らされることになるのである。

『草枕』の読者は、このつまづきの瞬間において、はじめて語り手である画工の身体と出会うことになる。逆に言えば、それまでの流麗な言葉によって描かれていた「旅」の空間は、いわば意識だけの身体から分離された精神だけの「旅」であった。しかし『草枕』に描かれるのは、言葉だけの「旅」ではない。「旅」をするのは、ほかでもない画工の身体なのである。

大津知佐子「波動する刹那——『草枕』論——」(『成城国文学』四、一九八八年三月) 漱石作品論集成第二巻『坊っちゃん・草枕』

- (8) 桜楓社 平成二年(二月) 所収二六九頁。
- (2) この作品引用は、ジュネットの「フロレーベルの沈黙」に付された訳文をそのまま転用したものである。
- ジュラルル・ジュネット『フィギュール』I 花輪光監訳(書肆風の薔薇 一九九一年六月) 二五七〜二五八頁
- (3) ジュラルル・ジュネット 前掲書 二五一頁
- (4) 同右 二六七頁
- (5) 同右 二六八頁
- (6) 同右 二六九頁
- (7) 『漱石全集』二五卷(岩波書店 一九九六年五月) 所収「余が『草枕』」二二〇頁
- (8) 『漱石全集』一六卷(岩波書店 一九九五年四月) 所収「虚子著『鶏頭』序」一五五頁
- (9) 平岡敏夫編『夏目漱石研究資料集成』第一卷(日本図書センター 平成三年五月) 一四二―一四三頁
- (10) ハンス・H・ホーフシュテッター『象徴主義と世紀末芸術』種村季弘訳(美術出版社 一九八七年五月) 二六五頁
- (11) レイ・チョウ『ディアスポラな知識人』本橋哲也訳(青土社 一九九八年四月) 五三頁
- (12) 『漱石全集』二五卷 所収「談話(家庭と文学)」二三〇頁
- (13) 川本皓嗣編『美女の図像学』(思文閣出版 一九九四年三月) 所収 尹相仁「ヒロインの図像学——漱石のラファエル前派的想像力」九五頁
- (14) 同右 八〇頁

- (15) 「比較文学研究」六八号(東京大学比較文学會 一九九六年四月) 所収 李哲權「漱石と『楚夢』」四〇二頁参照
- (16) 「国文学」——解釈と教材の研究」第三七卷五号(學燈社 平成四年五月) 所収 江藤淳「漱石と言葉 漱石と沈黙」一三頁
- (17) 「日本文学研究資料叢書『夏目漱石』I」(有精堂 一九八七年五月) 所収 平岡敏夫「『虞美人草』論」より引用一六〇頁
- (18) 同右 一六〇頁
- (19) 『漱石作品論集成』第三卷(桜楓社 一九九一年七月) 所収 熊坂敦子「『虞美人草』——文明の功罪」三五頁
- (20) 中山和子「『虞美人草』——女性嫌悪と植民地」二二頁
- (21) 蓮實重彦「夏目漱石論」(福武書店 一九八八年五月) 二三頁
- (22) 「日本文学研究資料叢書『夏目漱石』II」(有精堂 一九八九年二月) 所収 石崎等「『虞美人草』の周辺——漱石とゾーデルマン」一五五頁参照